Н. Н. ВОРОНИН

ЛЮБИТЕ И СОХРАНЯЙТЕ ПАМЯТНИКИ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА


EX LIBRIS
Л.С. БОГДАНОВА

Дорогому Леониду Семёновичу

Н. Воронин

Н. Н. ВОРОНИН

ЛЮБИТЕ И СОХРАНЯЙТЕ ПАМЯТНИКИ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»

МОСКВА
1960

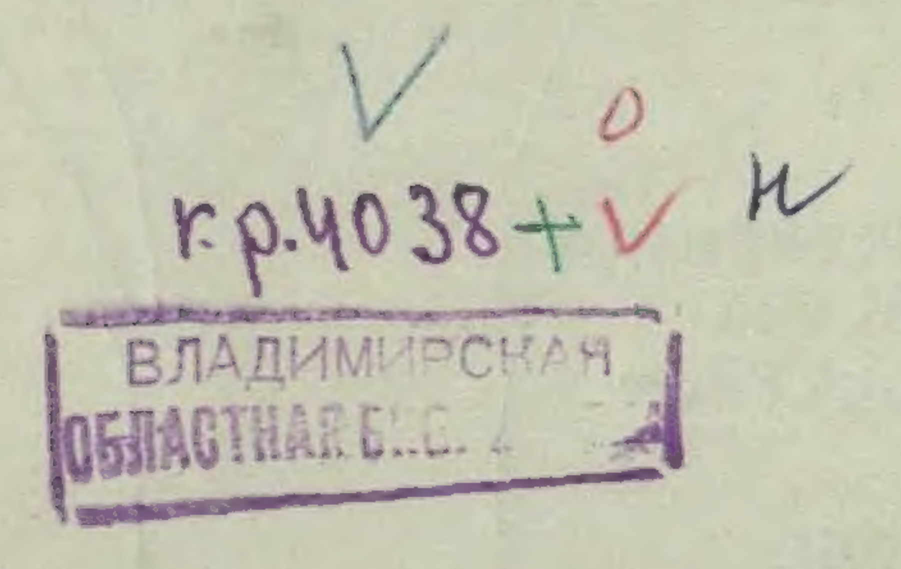
Николай Николаевич Воронин

ЛЮБИТЕ И СОХРАНЯЙТЕ ПАМЯТНИКИ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА

Редактор *Ю. А. Молок*. Оформление художника *Ф. Б. Збарскою*. Художественный редактор *В. Д. Карандашев*. Технический редактор *Г. Я. Шебалина*. Корректор *А. А. Иванова*. Сдано в набор 31/VII 1959 г. Подписано в печ. 16/II 1960 г. Форм. бум. 84×108/32. Печ. л. 2,625 (условных 4,31). Уч.-изд. л. 3,53. Тираж 25 000 экз. А-02165. „Искусство", Москва, И-51, Цветной бульвар, 25. Изд. № 20016. Зак. тип. 3469. Цена 3 р. 20 к.

Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Московского городского совнархоза. Москва, Ж-54, Валовая, 28.

Отпечатано в типографии изд-ва „Знание", зак. 695.



Где бы ты ни жил, читатель, в больших или малых городах или в сельских районах Советской России, если ты любишь свою Родину, свой народ и гордишься его славной многовековой историей — ты не можешь не любить вошедших в наши дни из глубины веков памятников культуры прошлого. Их мир необычайно разнообразен, они есть повсюду. Окруженные суровыми валами древние городища, покрытые зеленой травой молчаливые холмы могильных курганов, остатки старых производственных или инженерно-технических сооружений, памятные места крупных исторических событий или битв, дома, связанные с жизнью и деятельностью замечательных людей, произведения архитектуры и искусства и многие другие памятники прошлого каждый по-своему говорят о минувшей жизни нашего народа, о развитии его культуры.

Интерес и любовь к этим памятникам — не праздное чудачество «любителей старины», не прихоть бездельников, но естественное проявление живого чувства патриотизма, гордого сознания крепости и вечности тех глубоких корней, на которых выросла наша современная культура, созданная не вчера и не на пустом месте, а на земле, возделанной многовековым трудом народа. «Гордиться славою своих предков не только можно, но и должно; не уважать оной есть

постыдное малодушие»,— писал Пушкин. Великие борцы и мыслители К. Маркс и Ф. Энгельс, впервые раскрывшие законы истории общества и его культуры, показали огромное значение для человечества оставленного прошлым культурного наследства. Сам марксизм «усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры»[1]. В. И. Ленин указывал, что строить новую культуру социалистического общества, пролетарскую культуру можно только на основе точного знания и переработки «культуры, созданной всем развитием человечества»[2].

Именно поэтому с первых же дней Великой Октябрьской социалистической революции Советская власть проявляла величайшую заботу об охране памятников культуры, чтобы осуществить «изучение и возможно полное ознакомление широких масс населения с сокровищами искусства и старины, находящимися в России»[3]. На протяжении всей истории Советской России государственные органы охраны памятников культуры вели напряженную борьбу с многочисленными попытками их порчи или уничтожения. Многое не удалось отстоять, так как было распространено непонимание огромного национального значения этих памятников. Поэтому в 1948 году новый акт Советского правительства напомнил, что все «памятники культуры, имеющие научное, историческое или художественное значение, являются неприкосновенным, всенародным достоянием и состоят под охраной государства»[4]. Однако ясно, что работа органов охраны памятников и действенность закона будут иметь успех лишь при сознательном и деятельном участии в этом благородном деле широких масс советских людей.

---

[1] В. И. Ленин, О пролетарской культуре, Соч., т. 31, стр. 292.

[2] В. И. Ленин, Задачи союзов молодежи, Соч., т. 31, стр. 262.

[3] «Известия ВЦИК», 1918, № 200.

[4] Постановление Совета Министров СССР от 14.X. 1948 г. и Положение об охране памятников культуры в кн. «Инструкция о порядке учета, регистрации, содержания и реставрации памятников архитектуры», М., 1949, стр. 5.

Именно теперь, когда наша Родина приступила к строительству коммунизма, когда неизмеримо расширяется активность народа и его приобщение к культуре и искусству, народ должен взять в свои крепкие руки и охрану своих собственных культурных сокровищ. Поэтому мне и кажется очень своевременным и важным начать давно необходимый разговор об их значении, помочь воспитанию всенародной любви к ним и скорейшему преодолению пережитков равнодушия и нигилизма к памятникам русского прошлого.

* * *

О каждом из названных выше видов памятников культуры можно было бы написать отдельную увлекательную книжку, рассказать много интересного. Но на этот раз мы поведем беседу о едва ли не главной и наиболее драгоценной части культурного наследства русского народа — памятниках архитектуры и искусства. Однако и эту тему мы не сможем исчерпать на страницах этой маленькой книжки — тема широка и многогранна, различны по возрасту и характеру входящие в нее памятники. К тому же различно и отношение людей к различным видам этих памятников. Так, едва ли требует разъяснения смысл и значение памятников русской архитектуры нового времени — XVIII—XIX веков. Дворцы и усадьбы, здания общественного, вообще светского характера не вызывают вопроса о своей исторической и художественной ценности. Они понятны нам, их гражданский дух, их красота не нуждаются в особых пояснениях. Иное дело — памятники древнерусской архитектуры и искусства, свидетели далекой от наших дней эпохи. Они занимают очень видное и по количеству, и по ценности место среди охраняемых Советским государством памятников культуры. К ним относятся самые разнообразные сооружения: земляные валы и кремли городов, крепости, ансамбли старых усадеб и дворцы, жилища горожан и старинные крестьянские избы и др. Особенно же многочисленны древнерусские культовые памятники: соборы, церкви, часовни, мо-

настыри с их внутренним убранством — настенной живописью и иконами, иконостасами и утварью. Они есть не только в городах, но их очень много в сельских местностях, далеких от центральных и областных органов охраны. В отношении именно этих памятников очень часто и возникают у многих людей недоуменные вопросы. К чему охранять эти «церковные» сооружения, связанные с веками угнетения человеческой мысли религией? Какой интерес представляют они теперь, на пороге коммунистической эпохи? Зачем охранять такое большое количество древнерусских храмов? Не стоит ли оставить лишь немногие «образчики» их, а остальные предоставить на волю всеразрушающего времени? Не следует ли вообще снести все их с лица земли, чтобы уничтожить эти «символы вековых предрассудков»? Подобные колебания и сомнения порой отражаются даже в нашей газетной и журнальной прессе. Они проявляются иногда и в нашей популярной литературе, в путеводителях по древнерусским городам, где о памятниках церковного зодчества иногда говорится скороговоркой, как о чем-то недостойном внимания или даже «вредном», либо не говорится вовсе. Отсюда и частые случаи порчи или прямого разрушения памятников древнерусского зодчества и особенно церковных построек, уничтожение которых иногда даже представляется своего рода «содействием» благородному делу борьбы с религией.

Поэтому я и думаю, что об этой категории памятников русской культуры следует рассказать особо и подробнее, чтобы каждый советский человек мог ясно осознать их значение и стать активным помощником государства в большом деле охраны памятников культуры.

* * *

Известно, что в истории русского народа более девяти столетий занимает период феодализма, эпоха русского средневековья. Господствующей формой идеологии тогда была религия, а церковь являлась сильнейшей организацией, упрочивавшей положение

господствующего класса. Естественно, что в эту эпоху основной сферой искусства были церковные зодчество и живопись. Князья церкви — митрополиты, епископы и игумены монастырей, являвшиеся крупнейшими землевладельцами и господами над тысячами крепостных, располагали широкими возможностями для осуществления монументального строительства. Княжеская и царская власть, бояре и дворяне, городская купеческая знать всячески содействовали возведению пышных церковных сооружений. Монументальное искусство упрочивало авторитет церкви и религии, делало более действенным самый культ. Величие храмов и красота их внутреннего убранства закрепляли в сознании трудового народа мысль о всемогуществе бога и земных владык, способных созидать грандиозные и пышные «дома божества», столь разительно отличные от убогих жилищ и хижин простого народа.

Все это обусловило не только широкий размах церковного строительства, но и то, что оно велось не только в дереве, которое было главным в древней Руси строительным материалом для жилищ рядовых людей и городских хором, для крепостей и мостов и т. п. Храмы, особенно в городах, строились из долговечных и дорогих материалов — камня и кирпича. Поэтому именно они-то и дожили до наших дней в довольно значительном количестве, тогда как деревянные гражданские постройки гибли в огне пожаров, испепелявших целые города. Таким образом, древнерусская архитектура с ее первых шагов в X—XI веках и до конца XVII столетия представлена теперь главным образом церковными постройками. В этом их огромное значение для истории восьми столетий русского искусства и культуры.

Как же следует относиться к этим церковным древним зданиям — храмам, монастырям и др., почему и чем они дороги нам?

Мы воспринимаем памятники искусства прошлого прежде всего как творения человеческого гения, гения трудового народа. Именно его руками созидалась культура в целом, создавались все материаль-

ные блага, строились разнообразные здания. Поэтому памятники культуры и искусства драгоценны для нас прежде всего как исторические источники, позволяющие осветить различные стороны минувшей жизни народа. Более ста лет назад великий русский мыслитель и патриот В. Г. Белинский писал: «Не говорите, что у нас нет памятников, что знаменитейшие события нашей истории записаны только на сухих страницах летописей, но не переданы памяти потомства в произведениях искусства... они рассеяны всюду, особенно в старинных городах наших, но не всякий хочет замечать их... По одним этим памятникам можно было бы прочесть в главных очерках историю Руси...». «Искусство со стороны своего содержания есть выражение исторической жизни народа»,— говорил он. Из этих широких гуманистических взглядов исходим мы и в оценке значения памятников древнерусского искусства.

Вспомним, однако, что В. И. Ленин, говоря об использовании нами культурного наследства, подчеркивал, что «мы из *каждой* национальной культуры берем *только* ее демократические и ее социалистические элементы»[1], порожденные условиями жизни трудящейся и эксплуатируемой массы. Иными словами — в культурном наследии прошлого для нас ценны лишь те явления, которые связаны с жизнью и интересами народных масс. Законен поэтому вопрос: могут ли быть народными или хотя бы иметь народные черты памятники искусства церковного, храмы с их живописью, иконами и утварью, если они создавались в своекорыстных интересах господствующего класса, в целях подчинения и духовного порабощения народа? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно напомнить о некоторых особенностях культуры феодального периода.

Следует прежде всего учесть особенности феодального строя и феодальной экономики. Здесь производственные отношения имеют очень своеобразный ха-

---

[1] В. И. Ленин, Критические заметки по национальному вопросу, Соч., т. 20, стр. 8.

рактер, который маскирует и затуманивает их действительное экономическое содержание. Простые экономические отношения феодализма выглядят как отношения политические: понятие «земельный собственник» сливается на практике и в сознании с понятием «государь», крестьянская пашня на земле феодала является частицей «государственной» земли. Поэтому даже феодальная собственность на самого крестьянина выглядела как «подданство» и «покровительство», а его эксплуатация приобретала видимость «государственных служб», необходимых в общих интересах. Все это маскировало остроту классовых противоречий[1].

На ранних этапах своего развития феодальный строй был прогрессивным общественным строем; в России так было до начала XVII века. Многие возглавляемые феодалами государственные мероприятия встречали поддержку широких слоев народа. Борьба киевских князей с кочевниками, наседавшими на русскую землю, борьба владимирских и московских князей с феодальной раздробленностью Руси за ее объединение и освобождение от монгольского ига, политика Ивана Грозного, направленная против крамольной реакционной боярской знати за усиление центральной власти — эти и другие подобные действия феодального государства имели общенародное значение и находили положительный отклик и сочувствие горожан и крестьянства.

Все эти особенности феодального общества обусловливали относительную общность его культуры. Здесь еще не обнаруживалась в полной мере резкая противоположность двух культур — культуры народной, демократической, и культуры господствующих верхов: их противоречие в ту пору лишь зарождалось. Это обстоятельство существенно сказывалось на особенностях развития художественных вкусов господствующего класса и трудящихся масс, их художественной культуре.

---

[1] Б. Ф. Поршнев, Очерк политической экономии феодализма. М., 1956, стр. 40—41.

Художественные вкусы самих феодалов — бояр и помещиков — в значительной степени складывались под могучим влиянием народного искусства. Их быт в сельской или городской усадьбе был пронизан деревенской стихией. Деревенские плотники строили господские хоромы и различные службы феодального двора. Крепостные мастера и мастерицы наполняли господский дом мебелью и разнообразной утварью, шили и украшали господскую одежду.

Точно так же и в своем монументальном гражданском и культовом строительстве феодалы и церковники были тесно связаны с трудовыми массами. Строительство храмов осуществлялось, конечно, не самими феодалами, не самими церковниками. Строительные замыслы господ воплощались мастерами, выходившими в своей главной массе из народа, из среды городского ремесла и деревни, которая искони поставляла замечательных строителей-плотников. Да и все, что было потребно для убранства храмов, производилось руками народных умельцев. «Основоположниками искусства,— писал А. М. Горький,— были гончары, кузнецы и златокузнецы, ткачихи и ткачи, каменщики, плотники, резчики по дереву и кости, оружейники, маляры, портные, портнихи и вообще — ремесленники, люди, чьи артистически сделанные вещи, радуя наши глаза, наполняют музеи». Таким образом, искусство господствующего класса и церкви творил и держал в своих руках сам народ. В пору феодализма это была едва ли не главная сфера художественного творчества, где народные мастера могли широко проявить и развернуть свои таланты.

Но как же могли зодчие и художники творить это искусство, если они сами, как принято думать, были чужды религии, которая была якобы непонятна и враждебна им?

«Антирелигиозность» народных масс в эпоху средневековья не следует преувеличивать. Нельзя забывать, что сила религии как раз и заключалась в том, что в эту эпоху она цепко и прочно опутывала сознание народа. «Чувства масс вскормлены были исключительно религиозной пищей; поэтому, чтобы вызвать

бурное движение, необходимо было собственные интересы этих масс представлять им в религиозной одежде»[1]. Даже восстания против феодального гнета облекались в религиозную оболочку, а критика феодального строя приобретала характер религиозного вольнодумства — ереси. Народ был антицерковен, но не антирелигиозен. По поводу русской народной эпической поэзии и религиозных мифов Н. А. Добролюбов писал: «Самые заблуждения, какие мы в них находим, интересны для нас потому, что некогда они не были заблуждениями, некогда целые народы верили им и по ним располагали жизнь свою... Там видна жизнь своего времени, и рисуется мир души человеческой с теми особенностями, какие производит в нем жизнь народа в известную эпоху...». Таким образом, религия в средние века была существенной частью идеологии самого народа, народного мировоззрения.

Нельзя забывать и того, что в истории русского народа и его борьбе за национальную самостоятельность церковь и религия сыграли немаловажную роль. Единство церковной организации и вероисповедания содействовало сохранению единства русской народности в тяжелые столетия феодального раздробления Руси. В пору борьбы с татаро-монгольским игом одним из действенных средств объединения народа против захватчиков была идея защиты «веры христианской» от «безбожных агарян»; воины Димитрия Донского шли на Куликовскую битву «за землю русскую, за веру христианскую». В борьбе с католической пропагандой на Руси, с ее космополитической идеей «вселенской церкви», душившей все проявления народной национальной культуры, русская церковь противопоставляла идею «богоизбранности» русского народа, которая, при всей ее национальной ограниченности, упрочивала национальную самостоятельность русского народа и его культуры. Следует также

---

[1] Ф. Энгельс, Л. Фейербах и конец классической немецкой философии; К. Маркс и Ф. Энгельс, О религии, М., 1955, стр. 203.

вспомнить, что само имя «крестьянин» первоначально обозначало вообще древнерусского человека-христианина, а в дальнейшем закрепилось как имя основной массы русского народа — сельских жителей, земледельцев [1].

Все сказанное объясняет тот факт, что среди памятников древнерусского зодчества мы встретим много храмов, построенных самими горожанами или крестьянами для своего городского прихода или села. Таковы замечательные произведения плотничного искусства — рубленые храмы русского Севера, которые сооружались самими крестьянскими «мирами» (*илл. 1*). Таковы некоторые древние церкви Новгорода и Пскова, строившиеся общинами одной улицы или ремесленно-торговыми объединениями (*илл. 2*).

Вообще древнерусские культовые здания не ограничивались своими прямыми узкими задачами — мест отправления богослужений: они играли несравнимо большую общественную роль. В древности в городских соборах происходили крупные политические акты, торжественные обряды посажения на престол князей или венчания на царство русских государей. В городских храмах или около них собирались важнейшие общественные собрания. В них совершались благодарственные молебны и празднества по случаю побед над врагами русской земли. За их каменными стенами хранились богатства государственной казны и правительственные акты. Соборы крупнейших городов так прочно срастались с их жизнью, что имя собора становилось символом силы и независимости города (*илл. 3*). «Где святая София, там и Новгород»,— говорили новгородцы. С боевым кличем: «Умрем за святую Софию!» — они шли на борьбу с врагом. Аналогичную, но более скромную роль играли в жизни городских и сельских общин их приходские, или «мирские», церкви, в которых хранились ценности прихожан или «мира», устраивались общинные пиры-братчины и т. п.

---

[1] «Вопросы формирования русской народности и нации», М., 1958, стр. 93—94, 100—101, 103—105, 149—150.

Из рассказанного мной вытекает и ответ на поставленный выше вопрос. Народные мастера — выходцы из городских ремесленников или крестьян,— создавая и украшая храмы, не были подневольными слепыми исполнителями чуждого и враждебного им дела. Они вкладывали в свой сознательный труд все свое мастерство и умение, всю силу своей мысли и таланта. Об этом хорошо сказал А. М. Горький: «Маленькие, язычески разнообразные, как бы игрушечные древние церкви убедительно говорят нам о талантливости нашего народа, выраженной в церковном зодчестве».

Именно поэтому памятники народного мастерства до сих пор волнуют нас своей красотой, непосредственностью выраженных в них художественных вкусов народа, заставляют гордиться могучим дарованием зодчих и художников, создававших в тяжких условиях феодального гнета произведения великого искусства. Именно поэтому Советское государство бережет и охраняет это драгоценное древнее наследство. Поэтому над его изучением и наиболее полным раскрытием для народа его смысла трудятся наши многочисленные ученые, архитекторы, реставраторы, историки искусства и культуры. Древние памятники архитектуры часто доходят до нас в неузнаваемо искаженном позднейшими переделками и достройками виде, и только труд исследователей-реставраторов может вернуть им их изначальный облик. Наши реставраторы провели огромную работу: ими восстановлены сотни ценнейших памятников. В их числе Московский Кремль, собор Василия Блаженного в Москве, древние храмы Новгорода и Пскова, Киева и Владимира и многие другие. Поэтому нет ничего удивительного в том, что мы часто видим древние церковные здания в паутине лесов, что над их научным восстановлением или бережным ремонтом работают строители так же, как они возводят наши новые жилые дома и общественные сооружения. И то и другое — закономерные факты советской социалистической культуры.

Теперь мы подошли к самим памятникам древне-русского искусства. Послушаем же, что они говорят нашему уму и сердцу.

* * *

На протяжении своей многовековой истории, полной вражеских вторжений, кровавых феодальных войн, губительных пожаров городов и опустошений страны, русский народ проявил не только необычайную стойкость, терпение и мужество; он воспитал и свое примечательное качество неутомимого строителя. Много раз возрождал он из пепла города и села, крепости и храмы. Это было не только восстановительное строительство, но каждый раз шаг вперед в области искусства. Города возрождались полные новых, еще более прекрасных зданий, в возрождение селений и страны зодчие вкладывали весь свой художественный талант.

Архитектурное сооружение, селение, город неизменно рассматривались ими как украшения родной земли и природы, неразрывно с ними связанные. Недаром древнерусский поэт XIII века обращался к родине с словами любовного восхищения красотой ее просторов и городов:

О светло-светлая и украсно украшенная земля
Русская!
И многими красотами удивлена еси:
Озеры многими удивлена еси,
Реками и кладезями местночестьными,
Горами крутыми, холмы высокими,
Дубравами чистыми, польми дивными...
Городы великими, селы дивными...

Это чувство связи архитектуры и пейзажа воспитывалось поколениями зодчих. Самый выбор места для постройки тщательно обдумывался мастером и заказчиком, искавшими, как говорили в древней Руси, «стройного места», то есть места наиболее выигрышного в смысле его живописности и красоты, его широкой видимости в окружающем пейзаже. Поэтому в древнерусских зданиях нас неизменно пленяет и вос-

хищает тонкое понимание зодчими гармонической связи архитектуры и ландшафта, здания и городского ансамбля.

Примеры этого многочисленны и разнообразны; они могут быть почерпнуты нами из строительства крепостного и культового, из круга памятников выдающегося значения и скромных построек.

Вспомним, например, как величавы суровые твердыни Изборской крепости XIV—XV веков, венчающие кручи Жеравьей горы и названные врагами за их неприступность «железным городом» (*илл. 4*). Не уступает ей по красоте грандиозный пояс крепости Смоленска, созданной в 1595—1602 годах выдающимся русским зодчим Федором Конем на кручах береговых холмов над Днепром (*илл. 5*).

Вспомним белокаменные храмы древнего Владимира XII века, созданные в обстановке борьбы за усиление Владимирского княжества и авторитета его княжеской династии. Они великолепно поставлены на краю высоких городских холмов; их ослепительно белые стены и сияющие золотые главы видны на много километров от города; они господствуют в широком пространстве, с предельной ясностью воплощая в своем образе горделивое сознание владимирских горожан и их князей об их праве на главенство в Русской земле (*илл. 17*). В то же время эти здания органически слиты с рельефом своих высот, они как бы вырастают на их гребне, завершая их и отнюдь не подавляя нарочитой грандиозностью. Древнерусские зодчие отлично понимали мудрую истину, что величина еще не есть величие.

Перенесемся на суровый русский Север с его лесными просторами и поэтической ширью спокойных рек, по берегам которых раскинуты старые селения, далеко отстоявшие одно от другого, порой затерянные в лесной глухомани. Здесь крестьяне строили величавые и простые рубленые храмы-башни, увенчанные высоким острым шатром. Эти храмы ставили на возвышенностях, на излучинах рек, откуда они были видимы с дальних расстояний. Вздымавшиеся подобно маякам над морем лесов, они утверждали

связь и единство разбросанных на огромных пр
странствах крестьянских «миров». Силуэт подобны
храмов напоминал стройные пирамиды могучих ел
и органически соединялся с лесным ландшафто
(*илл. 1*).

В равнинном и задушевном пейзаже среднерусско
полосы, где селения, распластанные среди полей, ле
сов и перелесков, терялись в их просторах, здани
каменной или деревянной церкви играло не меньшую
роль. Ее высокий силуэт, поднимавшийся над рядам
почти сливавшихся с землей крестьянских изб, отме
чал эти селения, был как бы символом жизни, освоив
шей эти просторы. И здесь мы снова должны отдат
дань уважения умению безвестных древнерусски
зодчих найти и в этих условиях такие точки рельеф
и пейзажа, что эти скромные постройки были видни
с многих дальних точек зрения (*илл. 6*). Эти храмы
сел или маленьких городков прочно срослись с исто
рическим пейзажем русской равнины и не раз был
предметом вдохновения великих русских художни
ков — Левитана, Саврасова и других.

Эта тесная связь архитектуры со свободным широ
ким ландшафтом русской земли, активная роль зда
ния в пейзаже определили некоторые примечательны
особенности древнерусского зодчества. Стремление
усилить значение постройки в окружающем ландшаф
те рано привлекло интерес зодчего к сложной, впе
чатляющей композиции здания, к его высотности, к
подчеркиванию архитектурной формы цветом.

Из глубокой древности идет любовь к золоченым
верхам зданий, вышек, теремов, глав храмов. Сияние
золоченой меди, а позднее ослепительное зеркальное
свечение покрытий луженым железом притягивало
глаз еще тогда, когда само здание почти не различалось глазом в дымке далей. Путешественник XVII века араб Павел Алеппский с изумлением отметил, что золото главы Ивана Великого в Московском Кремле привлекло его внимание еще за много верст от города, а при обзоре самого Кремля его глаз поразила ослепительная симфония золотых глав кремлевских соборов. Обильное применение цвета в отделке мону-



Ангел. Мозаика Софийского собора в Киеве. *XI в.*



Андрей Рублев. Архангел Михаил.
Икона из Звенигорода. Деталь. XV в.

ментальных зданий XVI—XVII веков выделяло их и в среде деревянной застройки городов. Богато убранные многоцветными изразцами, расписанные снаружи красками, увенчанные сияющими теремными вышками и главами, храмы и хоромы образовали яркие жизнерадостные пятна на фоне серо-сизых строений изб и хором, уподоблялись сказочному «саду-вертограду», влекущему и радующему глаз. Таковы многочисленные храмы XVII века в Москве, Ярославле, Костроме и других городах (*илл.* 7).

Тесная органическая связь древнерусской архитектуры с природой, их взаимодействие сказались в постоянных сопоставлениях русскими людьми явлений природы с формами архитектуры. Так, ломаный силуэт нагромождения льдин на реке Великой напомнил псковскому летописцу XV века остроугольный силуэт деревянных хором, а в XVII столетии протопоп Аввакум, пораженный причудливой картиной скалистых берегов Байкала, сравнил их со столпами, палатами и вратами. «Наверху их,— писал он,— полатки и повалуши, врата и столпы, ограда каменная и дворы...».

Той же связью архитектуры с ландшафтом и утверждением активной роли «дела рук человеческих» — здания в природе — определялась любовь древнерусских людей и зодчих как к абсолютной высоте здания, его «высотности», так и к разработке динамических форм его композиции, богатства его внешнего оформления. Это особенно ярко выразилось в ряде мемориальных зданий.

В трудных исторических условиях жизни русского народа, его почти непрерывной борьбы с соседними государствами за свою независимость крупнейшими всенародными событиями являлись одержанные в тяжких боях победы. Тогда не ставили в их память скульптурных монументов, но сооружали величественные храмы, в архитектуре которых находил выражение пафос победы и сознание силы русского народа. Постройка таких храмов-памятников была актом подлинно всенародным. Так, князь Ярослав поставил в Киеве Софийский собор на месте битвы с печенегами (1017—1037); памятником победоносной Кули-



ковской битвы был не дошедший до нас Успенский собор в Коломне, построенный Димитрием Донским (1379—1382); в память о Димитрии Донском в Кремле Москвы поставили белокаменный дворцовый храм Богородицы (1394); величавый столп Ивана Великого, господствующий над Московским Кремлем (1505—1600), был символом силы Русского централизованного государства; сказочно прекрасный и ликующий храм Покрова (Василий Блаженный) на Красной площади Москвы создан как памятник победы над Казанским ханством (1555—1560).

Подобные храмы — памятники побед русского оружия или крупных государственных событий — являются и наиболее выдающимися произведениями искусства, так как здесь зодчие ощущали себя не столько исполнителями княжеского или царского заказа, сколько исполнителями воли и мысли всего народа, выразителями общенародного патриотического торжества; здесь художественный талант мастеров развертывался в полную силу. В храмах этого рода порой звучали идеи, расходившиеся с церковной догмой и даже религиозным духом вообще. Это в особенности ярко проявилось в первой половине XVI века, в эпоху роста могущества Русского государства, в пору небывалого подъема русской общественной мысли, доходившей не только до критики вопросов религии и церкви, но и самих феодальных порядков.

Так, собор Василия Блаженного (*илл. 8*) был неслыханным нарушением привычных и традиционных архитектурных канонов, которые ниспровергла буйная, ликующая фантазия его зодчего — псковича Бармы-Постника. В причудливых многоликих столпах, образующих сложное целое храма, было менее всего мистики и более всего земной радости. Архитектура храма по-настоящему «жила», «двигалась» и устремлялась ввысь, подобно сказочному растению. Она как бы вторила образам архитектуры в народной поэзии, где

Вершочки с вершочками *свивалися,*
Потоки с потоками *срастáлися,*
Крылечки с крылечками *сплывалися...*

Именно так же — созвучно народным представлениям — эту сторону образа Василия Блаженного почувствовал и наш современник — поэт:

Не памяти юродивой
Вы возводили храм,
А богу плодородия,
Его земным дарам...

А. Вознесенский

Украшенный и стройный центральный шатровый «столп» храма, окруженный соцветием фигурных глав боковых «столпов», высоко вздымался над городом, подчиняя себе не только его посадские районы с их низкой деревянной застройкой, но и самый Кремль.

Точно так же и другой прославленный сверстник Василия Блаженного — храм Вознесения в подмосковной царской усадьбе Коломенском, воздвигнутый в ту же пору подъема могущества Русского государства,— был совсем непохож на старозаветный массивный собор (*илл. 9*). Гордый и напряженный столп коломенской церкви стремительно уходит ввысь; его раскидистые галереи, подобно каменным корням, прочно связывают его с землей, из которой он черпает силу для своего взлета; его острый шатер как бы растягивает наброшенную на его грани каменную сетку, а церковная главка на его острие почти незрима. Энергия реального физического движения, а не мистическая идея «вознесения» выражена здесь безымянным гением с необычайной силой. Этот памятник вызвал изумление знаменитого французского композитора Гектора Берлиоза — он признал, что церковь в Коломенском была для него «чудом из чудес». «...Во мне все дрогнуло. Это была таинственная тишина. Гармония красоты законченных форм. Я видел какой-то новый вид архитектуры. Я видел стремление ввысь, и я долго стоял ошеломленный...». Действительно, когда мы смотрим на это вдохновенное творение древнего зодчего, нас захватывает его художественная сила, мы забываем, что это церков-

ная постройка, в нашей душе растет восхищение человеческим гением. Эти чувства и мысли хорошо выражены советским поэтом:

...Но вверх взгляни,— над сизыми холмами
Увидишь ты ожившую мечту,—
Как дым костра в безветрие, как пламя,
Как песня, храм струится в высоту.
Он рвется ввысь, торжественен и строен,
Певучей силой камень окрылен,—
Для бога он иль не для бога строен,
Но человеком был воздвигнут он.
И нет в нем лицемерного смиренья,—
Безвестный зодчий, дерзостен и смел,
Сам стал творцом — и окрылил каменья,
И гордость в них свою запечатлел.
И ты стоишь на каменном пороге,
И за людей душа твоя горда,—
Приходят боги и уходят боги,
Но человек бессмертен навсегда.

В. Шефнер

Обелиск храма в Коломенском, возносящийся с высокого москворецкого берега, господствовал в широком равнинном ландшафте. Он как бы стягивал к себе просторы русской земли.

Характерна при этом связь здания и строя его форм именно с данным, конкретным местом, где оно поставлено. Оно рассчитано всегда на определенные условия данного рельефа, видимости здания на данной точке. Поэтому, например, столп Коломенского нельзя «перенести» в другую природную среду.

Этой живой индивидуальности художественных форм здания в их закономерной связи с их окружением во многом способствовали особые условия средневекового строительного производства и самого творческого процесса древнерусского мастера.

Если теперь, при развитом разделении труда, автор проекта того или иного здания делит свой труд с инженером, а самая постройка возводится третьим лицом — производителем работ, то древний зодчий соединял все эти функции в себе самом. Он был и автором художественного замысла, и инженером, избирающим те или иные конструктивные решения, а

главное — он сам и осуществлял постройку, был на лесах вместе с каменщиками и мог вносить в натуре те или иные изменения или поправки в первоначальный замысел. Из письменных документов на постройку многих сооружений мы узнаем, что это право мастера на творческую свободу специально оговаривалось. Так, в грамоте на постройку церкви Усть-Кулуйского погоста на Севере говорилось, что мастера-плотники должны были ее «рубить высотою, как мера и красота скажет...». Известному зодчему XVII века Трофиму Игнатьеву, подрядившемуся строить стены и башни Иосифова-Волоколамского монастыря *(илл. 10)*, было дано право определить по его художественному вкусу высоту сооружений монастырской крепости — «а буде покажется высоко и убавить аршин же, а буде низко — прибавить аршин же...». Таким образом, древнерусский зодчий, строя храм, как бы «лепил» его, присматриваясь к своему творению в самом процессе его роста, оценивая его видимость на данной точке с различных сторон и расстояний, в разных условиях освещения и т. п. и внося коррективы в соответствии с тем, «как мера и красота скажет». Так формировалась характерная для древнерусских построек индивидуальность облика каждой из них, свобода как общей их композиции, так и особенно детальной обработки, которая каждый раз была связана с реальным положением здания на данной местности.

Столь же тонким было понимание древнерусскими мастерами взаимосвязи зданий между собой, здания и города, понимание сложнейшей совокупности отношений архитектурного ансамбля. Автор XV века, повествуя о сожженных перед нашествием хана Едигея многочисленных деревянных храмах московского посада, с болью отметил, что эти высокие здания «величество града Москвы украшаху», то есть величие широко раскинувшегося вокруг кремлевского центра московского посада наиболее ярко выражалось множеством церковных зданий, поднимавшихся над рядовой застройкой и создававших величественный силуэт русской столицы. На почве этого многовекового опыта и сложилось градостроительное мастер-

ство древнерусских зодчих, воплощенное во многих живущих поныне архитектурных ансамблях городов, монастырей, крепостей и т. п.

Среди них есть ансамбли, сложившиеся единовременно, по одному архитектурному замыслу, но больше таких, которые росли и складывались, развиваясь на протяжении нескольких столетий. Так, ансамбль Троице-Сергиева монастыря, получивший начало на рубеже XIV—XV веков, был завершен лишь в XVIII столетии, когда архитектор Д. В. Ухтомский воздвиг в монастыре свою замечательную ажурную колокольню. Но тем не менее все разновременные здания Лавры слагаются в исключительно своеобразное и красочное целое, словно его создал один гениальный зодчий, возраст которого исчислялся четырьмя столетиями (*илл. 11*).

Как же, в силу каких причин, казалось бы, стихийно возникавшие и часто разные по своему стилю и духу здания могли слиться в единый художественный организм? Здесь нельзя ограничиться указанием на исключительную художественную одаренность русского народа и его мастеров. Их вкусы и взгляды воспитывались в своеобразных условиях.

Как и во всей культуре феодального общества, так и в его архитектуре особую роль играла устойчивость общественных и художественных традиций. Поэтому и многочисленные древнерусские храмы распадаются на ряд более или менее устойчивых типов и видов. В зодчестве роль традиции усиливалась тем, что строительных школ не было и искусство зодчих закрепляло свои приемы и совершенствовалось лишь в непосредственном строительном опыте живых людей — мастеров и передавалось ими от отца к сыну, от поколения к поколению, от учителя к ученику. Его освоение требовало ознакомления со зданиями, построенными раньше, изучения древних построек. Так создавалась устойчивость наиболее удачных технических и художественных решений. Да и самый заказ постройки оформлялся в соглашении между мастером и заказчиком очень своеобразно. Никаких архитектурных «альбомов» или пособий для этой цели

не было. И мастер и заказчик оперировали указанием на реально существующие здания или их детали как на «образцы». Порой таких «образцов» указывалось очень много, мастер все их знал или изучал вновь и создавал на их основе новое здание. Об этой системе говорят особенно ясно многочисленные храмы XVII века, когда они строились в большом количестве, повсюду и разными заказчиками (*илл. 12*). В этих нарядных и затейливых церковках можно увидеть и опознать, откуда мастер взял ту или иную подробность ее убранства, тот или иной конструктивный прием.

Однако при этой кажущейся стесненности в выборе мотивов и их ограниченности теми, которые уже были, мастера редко создавали простые копии, ремесленные подражания или здания, являвшиеся механической совокупностью заимствованных форм. Они шли вперед, неизменно творя новое. Их постройки отвечали практическим и художественным потребностям своего времени, каждая из них отвечала своему жизненному назначению. Поэтому даже среди множества церковных построек XVII века мы почти не найдем одинаковых — всякий раз они индивидуальны и, за редкими исключениями, художественны.

Эта важнейшая «учебная» роль «образца» — живого древнего здания, созданного предками, для нового творчества, для движения вперед — воспитывала в мастерах и древнерусских людях вообще большую любовь и уважение к памятникам архитектуры прошлого. Они осознавались не только как украшение родной земли, природы, города, но и как своеобразный огромный музей, насущно важный для практики, для новых достижений строительного искусства. Поэтому когда зодчий строил новое здание, вводя его в круг построек другого времени, он стремился гармонически согласовать его с ними, чтобы не разрушить уже наметившегося архитектурного целого. Здесь более чем в сооружении отдельно стоящей постройки нужно было оценить, как новое здание свяжется с соседними, как изменится силуэт ансамбля при взгляде на него с различных точек зрения. При

этом зодчий отнюдь не покорялся сложившемуся до него образу и строю ансамбля. Порой его постройка контрастировала с ним, но этот контраст не был нарушающим гармонию диссонансом, он лишь подчеркивал и оттенял красоту старых зданий, вносил разнообразие в единство целого. В силу этих обстоятельств и воспитанного на изучении старых «образцов» обостренного художественного вкуса и глаза мастеров разных поколений и создавалась красота таких ансамблей, как Иосифов-Волоколамский и Троице-Сергиев монастыри (*илл. 10, 11*), или Ростовский кремль — резиденция ростовских митрополитов, или целый город — Суздаль (*илл. 13*).

До сих пор мы говорили о связях здания с природой и ансамблем и лишь частично касались самих построек древнерусских зодчих. В чем же состоял секрет, обеспечивавший их красоту, их мудрую целесообразность, их соразмерность и пропорциональность в целом и в деталях, индивидуальный строй образа каждого из них? Мы частично уже говорили о роли «образца» в определении художественного замысла здания. Но это, конечно, не все. Ведь в ту пору мастера, как мы знаем, не обладали сложной совокупностью научных дисциплин, которыми владеет архитектор теперь. Они не знали математических расчетов, позволяющих определить прочность и работу материалов, целесообразность тех или иных конструкций. Наконец, они не знали точного масштабного проектного чертежа в нашем смысле. На помощь в разработке общего архитектурного замысла приходили довольно наивные рисунки с указанием важнейших размеров. Очень часто зодчие изготовляли небольшую модель здания, его объемный «образец» из дерева, камня или глины. Такие модели-«образцы» не раз изображены на фресках и иконах в руках строителей. Подобные модели, представлявшие собой иногда подлинные произведения искусства и остававшиеся в составе «казны», то есть ценного имущества заказчиков, давали мастеру много больше, чем условный плоскостной чертеж — он компоновал свое будущее здание в живом, объемном, но лишь уменьшен-

ном виде. Точный «чертеж» здания в плане впервые намечался зодчими в натуральную величину уже на предварительно выровненной строительной площадке при помощи элементарного приспособления — мерного шнура с колышками. Исходным для разбивки плана храма был размер пространства под центральной главой, обычно диаметр круга купола, вписанного в квадрат несущих его арок. Исходя из этого звена плана, путем простейших взаимосвязанных начертательных операций намечалось расположение остальных частей здания, высотные размеры которого также были связаны с величинами членений плана. В этом процессе не участвовали какие-либо цифровые выкладки, так что красота постройки была, как говорили в древности, буквально «безмерной». Конечно, эта простая, как бы «механическая» система «размерения основания» и связанного с ним определения высотных величин здания не исчерпывала творческого процесса. Она определяла лишь его наилучшие гармонически связанные пропорции, соразмерность его членений и деталей. Далее вступало в силу право зодчего совершенствовать постройку в процессе ее возведения, «как мера и красота скажет». Поэтому при строгой взаимосвязанности пропорций архитектура была лишена геометрической сухости. Существенно также, что даже при выполнении резных из белого камня стандартных деталей, например Архангельского собора в Московском Кремле, построенного итальянским зодчим, русские мастера-каменосечцы давали вольную трактовку мотивов, внося даже в эти частности живое разнообразие.

Это вовсе не значит, что древнерусские зодчие были расточительны и не задумывались над экономичностью и известной стандартизацией архитектурных деталей. Особенно остро встал этот вопрос в XVII веке, при развитии и расширении строительства из кирпича. Но и здесь русские зодчие сумели сохранить живость архитектурного убранства, уберечь его от сухости и штампа. Строитель замечательных по затейливости и декоративному богатству Святых ворот Горицкого монастыря в Переславле-Залес-

ском (XVII в.) создал их красочную пышность при помощи всего семи стандартных форм фигурного кирпича (*илл. 14*). Таким же стандартным декоративным материалом были рельефные зеленые и многоцветные изразцы, богато украшавшие гражданские и церковные постройки (*илл. 15*). Вообще русская архитектура XVII столетия, начала нового периода в истории России, характеризовалась энергичными поисками новых художественных и технических приемов и средств, во многом подготовивших рождение новой архитектуры XVIII века.

Все эти особенности строительного искусства древней Руси во многом определяли богатство и разнообразие оттенков выражения идей или эмоций в зданиях даже одного вида, например тех же церковных постройках. Мы уже говорили о двух прославленных памятниках русского искусства XVI века — соборе Василия Блаженного и церкви в Коломенском, где особенно ярко проявилась дерзновенная сила архитектурной мысли зодчих поры бурного развития русской общественной мысли и национального самосознания.

Приведем еще несколько примеров.

В XII—XIII веках был распространен тип так называемого «кубического» крестовокупольного храма, с четырьмя несущими главу столбами и тремя алтарными выступами с восточной стороны. Казалось бы, эта скупая и элементарная схема крайне стесняет возможность выразить в ее пределах различное идейное содержание, воплотить разные образы.

Но сравним несколько одинаковых по своей схеме зданий.

Собор Переславля-Залесского, созданный в середине XII века, в эпоху тяжелой борьбы владимиро-суздальских князей за обладание Киевом. Его белокаменный массив, почти лишенный убранства, тяжел, суров и грозен. Это скорее крепость, а не храм. Он как бы пронизан духом боевого напряжения, ощущением грубой физической силы (*илл. 16*).

Менее пятидесяти лет отделяют этот памятник от Дмитриевского собора во Владимире (*илл. 17*),—

придворного храма могущественнейшего русского князя Всеволода III, чья сила была воспета в титанических образах «Слова о полку Игореве». Тот же тип четырехстолпного храма. Но гениальный зодчий с необычайной, почти изобразительной силой воплотил в нем волновавшую Русь мысль о сильной власти, способной приостановить пагубное дробление родины, двинуть ее объединенные силы на борьбу с кочевниками и другими врагами Руси. Собор не только могуч, но и строен. Его величавый стан стянут нарядным поясом узорчатых колонок. Словно пышная златотканая одежда облекает стены храма белокаменная резьба. Собор подобен величавому, исполненному достоинства и силы владыке в торжественных облачениях.

Почти тогда же, когда во Владимире создавался собор Всеволода III, в Чернигове строят церковь покровительницы торговли — Параскевы Пятницы (*илл. 18*). Тот же тип четырехстолпного храма. Но все в нем иное, чем в постройках их северных собратьев. Удивительные стройность и изящество. Ничего «кубического». Тело здания, с членящими его тонкими колонками, тянется ввысь. Его верх приобрел то же вертикальное движение — он как бы «процвел» лопастями ступенчатых стрельчатых арок, поднимающих легкую главу. Иная среда, иные вкусы, иной облик архитектуры.

Перенесемся в XVII век, «бунташное» столетие, когда древнерусское искусство пережило свой последний расцвет, когда «мирские» вкусы властно вторглись в церковную архитектуру, внеся в нее жизнерадостную красочность и граничащее с излишеством декоративное богатство. Но и здесь внимательный взгляд уловит множество различий, связанных с разными вкусами различных слоев общества, тончайшим образом отраженными русскими мастерами в их творениях.

На средства муромского богатея и «гостя» Богдана Цветнова рядом с муромским Торгом строится в 1648 году ансамбль Троицкого монастыря. Он обращен к многолюдному торжищу своими воротами с

надвратной церковью и колокольней (*илл. 19*). В этой постройке муромских мастеров нас поражает удивительная сочность и пластичность каждой детали, глубокая и контрастная игра светотени, подчеркнутая «материальность» архитектуры, отразившая вкусы недавних «посадских мужиков», а теперь торговых воротил с их чуждым отвлеченности мировоззрением, любовью к «вещности» мира и вкусом к непосредственным, «земным» благам жизни.

Разительно противоположен облик храмов конца XVII века, прозванных «нарышкинскими» по связи важнейших из них с заказом царских родственников Нарышкиных. Церковь Покрова в Филях — лучший образец этого течения (*илл. 20*). В ней нас пленяет утонченность форм, стройность композиции, во многом обязанная элементам регулярности, проникающей в строительную практику, дух светского изящества, хрупкость кружевных деталей, далеких от несколько грубоватой сочности построек муромского купца.

Подобных примеров и сопоставлений можно было бы привести множество. В сущности вся история древнерусского зодчества есть история его связей с жизнью, с общественной борьбой, с русской культурой в целом — история творчества безвестных народных мастеров, чутко откликавшихся на современные нужды, создававших в своих творениях не только художественные памятники, но подлинную каменную летопись России.

Но подобно тому как историк берет из летописи лишь главнейшие ее показания для раскрытия той или иной исторической темы, так и общая история русского искусства не может охватить в своем изложении все факты художественного творчества народа, все его памятники. История искусства также строит свои выводы на анализе главнейших произведений. Но это не значит, что памятники, оставшиеся вне этой общей истории, не имеют никакого значения. Напротив — они дают нам интереснейший материал для суждения о том, как проникали новые художественные течения в русские захолустья, уезды и деревни, как их перерабатывали или отвергали местные мастера, насколь-

ко здесь были живучи старые традиции, как они сочетались с новыми и т. д. и т. п. Эта большая исследовательская работа еще не начата нашими учеными. Поэтому нам и дороги эти памятники глухих углов, порой не блещущие высоким мастерством, но являющиеся пока еще непрочтенными нами историко-художественными документами.

Так, древний Суздаль известен лишь несколькими вошедшими в «большую» историю искусства памятниками XIII—XVI веков. Но не менее интересны суздальские постройки XVIII столетия. В пору бурного развития новой культуры, строительства Петербурга, утверждения новых художественных вкусов и принципов в архитектуре люди и мастера глухого городка живут еще во власти художественных идей минувшего XVII века и создают плеяду скромных, но изящных храмов с характерными только для Суздаля увенчанными причудливыми вогнутыми шатрами колоколенками (*илл. 21*), образующими редкий по красоте силуэт города. В селе Прусах, Московской области, стоит маленькая церковь XVI века с приземистым шатровым верхом (*илл. 22*) — она почти ровесница уже известного нам знаменитого московского Василия Блаженного, хотя она необычайно скромна по сравнению с великим современником. Подобные ей здания есть еще в ряде мест — в самой Коломне, в Кирилло-Белозерском монастыре. Все они позволяют судить о простейших решениях московских зодчих, которые, видимо, предшествовали прославленному московскому зданию. Таких малозаметных и малоизвестных памятников у нас пока очень много. Эти-то удаленные памятники и требуют особенной заботливости живущих рядом с ними людей, защиты их от разрушения и порчи.

Многие из этих памятников при их ближайшем изучении окажутся, несомненно, не менее значительными для науки, нежели их прославленные современники. Так, например, маленькая полуразрушенная белокаменная церковка Николы в селе Каменском, Калужской области, считавшаяся постройкой XVI ве-

ка, оказалась, при ее обследовании советскими реставраторами, интереснейшим и редчайшим памятником раннемосковского зодчества начала XV столетия, от которого до нас дошло очень мало сохранившихся зданий. На шоссе Москва — Калинин в старинном селе Городня, бывшем когда-то городком Тверского княжества, есть хорошо сохранившаяся белокаменная церковь, великолепно поставленная на высоком мысу над Волгой (*илл. 6*). Ее также почти не заметили историки искусства, а она оказалась единственным сохранившимся памятником тверской архитектурной школы XV века, реконструированной теперь усилиями советских ученых. Таких примеров много, и число их будет возрастать по мере улучшения дела учета, охраны и изучения памятников, в котором примет участие сам народ.

* * *

Мы начали свою беседу о древнерусском искусстве с архитектуры потому, что памятники зодчества различного рода дошли до наших дней в значительном количестве, и во всех уголках Советской России читатель может встретиться с ними лицом к лицу, увидеть, осмотреть их, позаботиться об их сохранности. Кроме того, зодчество в средние века было ведущим и господствующим видом искусства, объединявшим и подчинявшим себе живопись, скульптуру и разнообразные отрасли декоративного искусства.

До сих пор мы говорили об архитектурных памятниках, почти не заходя внутрь их. А здесь-то и встречал древнерусского человека этот хор всех видов искусства, гармонически согласованный с главной, архитектурной темой. Об этом мы можем судить также главным образом лишь по дошедшим до нас от всех восьми веков церковным сооружениям, на художественное убранство которых строители не щадили средств, а мастера отдавали весь свой талант. Стены храмов, их своды и столбы были покрыты красочной живописью, к которой присоединялись многочисленные иконы и шитые пелены; резчики по камню и де-

реву изготовляли парапеты, иконостасы, ювелиры и металлисты насыщали храм художественной утварью и отделкой.

Если сами древние здания дошли до нас сквозь века невзгод и разрушений в той или иной степени сохранности, то их внутреннее убранство гибло в огне пожаров, расхищалась утварь, наконец, новые вкусы часто приводили к полной переработке внутреннего убранства — древняя роспись уничтожалась, уступая место новой, вся «меблировка» храма и его утварь сменялись исполненными в новом духе. В особенности в этом были повинны XVIII—XIX столетия с их стремлением к безвкусному «благолепию», удовлетворявшему самолюбие невежественных «благотворителей» — богачей и духовенства. Поэтому, рассказывая о внутреннем убранстве древних зданий, мы будем говорить не столько о сохранившихся вещах, сколько будем пытаться дать читателю общее представление о внутреннем облике древних зданий, дорисовывая их «портрет» при помощи добытых трудом советских археологов и реставраторов данных.

На долгом пути истории древнерусского искусства интерьер храма существенно менялся. Так, грандиозные пространства соборов эпохи Киевской державы сменились в период феодальной раздробленности более тесным и строго расчлененным, несколько сумрачным интерьером небольших церквей феодальных усадеб и городских приходов. Существенной чертой княжеских и боярских храмов, а также городских соборов является расчленение их западной части хорами — особым «этажом» для феодальной и городской знати, которая во время богослужения находилась буквально над головами простых людей-прихожан (*илл. 23*). В XV веке эта типичная черта раннефеодального храмового интерьера отмирает. Пространство храма становится единым. В XVI—XVII веках рядом с обширными городскими и монастырскими соборами появляются маленькие уютные и интимные посадские церковки. В больших храмах богатых городов Поволжья, обильных светом и окруженных широкими папертями, сказываются свет-

ские вкусы горожан. Вместе с эволюцией интерьера меняется и характер его убранства, в котором главное место занимает живопись.

Наши знания о ней необычайно расширились благодаря труду советских ученых и мастеров-реставраторов. С ювелирной тщательностью они освобождали от позднейших поновлений, красочных слоев и грязи скрытую под ними первоначальную древнейшую живопись. Сотни квадратных метров стенных росписей храмов, многие десятки первоклассных произведений иконописи были впервые в наши дни введены в историю русского искусства, возвращены народу.

Живопись, связанная прежде всего с украшением храмов, с росписью больших плоскостей их стен, столбов и сводов, имела монументальный характер. Поэтому древнерусские художники и становятся прежде всего мастерами в сложной сфере монументальной живописи и успешно овладевают этой областью искусства.

Древнейшим и драгоценным видом монументальной живописи была мозаика, когда порой гигантские изображения создавались путем укладки в цементирующий грунт сотен тысяч цветных стеклянных кубиков, исключительно разнообразных по своим оттенкам. Золотые фоны мозаик создавали своим мерцанием эффект необычайной торжественности и роскоши росписи (*цветн. вклейка. Ангел. Мозаика Софийского собора в Киеве*).

Затем мозаика уступает более доступной и простой фресковой технике. Фреска писалась по сухой штукатурке, быстро впитывавшей краски и обеспечивавшей долговечность росписи. Это требовало от мастеров уверенности рисунка и мазка, быстроты письма. Кроме того, художник должен был писать так, чтобы изображение было понятно и видно с далеких расстояний — опускать детали, выявлять изображение широкими декоративными плоскостями и четкими контурами, строго подбирать краски, чтобы избежать дробящей впечатление пестроты (*илл. 25*). Всем этим в совершенстве владели древнерусские мастера, создавшие десятки первоклассных монументальных хра-



Чудо со змием. Георгий на коне. Икона. *XV в.*



«Положение во гроб» Икона. XV в.

мовых росписей, разнообразных по своей идейной задаче и художественному решению.

Монументальная мозаичная и фресковая живопись имеет большое практическое значение для советского искусства. В беседе с А. В. Луначарским В. И. Ленин заметил: «Вы помните, что Кампанелла в своем «Солнечном государстве» говорит о том, что на стенах его фантастического социалистического города нарисованы фрески, которые служат для молодежи наглядным уроком по естествознанию, истории, возбуждают гражданское чувство — словом, участвуют в деле образования, воспитания новых поколений. Мне кажется, что это далеко не наивно и с известным изменением могло бы быть нами усвоено и осуществлено теперь»[1]. Эта мысль В. И. Ленина осуществляется советскими зодчими и художниками в оформлении больших общественных зданий: домов культуры, клубов, домов Советов, вокзалов — монументальной живописью. Вспомним, что в крупнейших сооружениях наших дней — Московском метрополитене, здании Московского университета на Ленинских горах — сделаны большие художественные панно, исполненные в древней, применявшейся еще девятьсот лет тому назад в русских храмах мозаической технике.

Монументальная храмовая роспись служила наглядной «библией для неграмотных». В ее многосложной системе воплощались религиозные догматы, языком художественных образов она раскрывала смысл и содержание христианских мифов, рассказывала о деяниях святых. Ее важнейшая тема — рассказ о Страшном суде, развертывавшийся на западной стене храма и сводах хор, воспитывал в сознании людей мысль о всесилии небесных и земных владык, о карах грешников в «загробном мире». Само обширное пространство храма, светлое и четкое, населенное красочными образами небожителей и святых (*илл. 23*), производило на простого человека огромное впечатление по сравнению с темными и тесными

[1] Сб. «Ленин о культуре и искусстве», М.— Л., 1938, стр. 124.

полуземляночными жилищами или курными избами, поддерживая мысль о могуществе феодалов, способных строить такие здания и так украшать их.

Читателю, никогда не сталкивавшемуся с памятниками древнерусской живописи, вероятно, будет неожиданно, что эта, казалось бы, намертво скованная церковными канонами и догматами сфера художественного творчества отнюдь не застойна и неподвижна. Она, как и зодчество, прочно связана с жизнью, в ней идет непрерывное, хотя и медлительное развитие. Изучение древних церковных росписей вскрывает перед нами интереснейшую историю труда русских художников, смены художественных вкусов и направлений, отражение в изобразительном искусстве мировоззрения древнерусского человека, появление элементов наблюдения над реальной жизнью, а затем и шумное вторжение мирской стихии в церковное искусство XVII века. От лаконичной и немногословной живописи древнейшей поры XI—XII веков, исполненной величавой отрешенности от жизни, условности и торжественного покоя, в конце своего пути — в XVI—XVII веках — искусство приходит к повествовательной многосложности содержания, к беспокойному многолюдству сцен, стремящихся увлечь зрителя занимательностью рассказа, привлечь его глаз узорчатой пестротой письма.

Меняется и самый образ человека, в котором отражаются характерные черты эпохи, ее интересы и духовная жизнь. Персонажи церковной истории и религиозных мифов порой обретают русские черты. Суровые «отцы церкви» в изображении новгородских художников, украсивших росписью церковь Нередицы в Новгороде (1199; разрушена фашистскими захватчиками), похожи на коренастых крестьян, с большими ступнями сильных ног и волевыми, мудрыми и простыми лицами *(илл. 24-25)*. На рубеже XIV—XV веков, озаренном светом Куликовской победы над татаро-монгольскими ордами, гений великого художника Андрея Рублева создает образы русских людей, полных внутренней духовной красоты и возвышенных помыслов *(цветн. вклейка. Архангел*

Михаил. Икона из Звенигорода). Великий современник Рублева, живописец и философ Феофан Грек, воплотил в своих новгородских фресках представление об ином, не менее прекрасном человеке, полном напряженной, мятущейся мысли или трагической сосредоточенности раздумий (*илл. 26*). На рубеже XV—XVI столетий, в пору торжества «царственной Москвы» и единодержавной власти, в росписях художника Дионисия возникают несколько изысканные и как бы слишком красивые и утонченные образы людей (*илл. 27*). В XVII веке отдельный «герой» перестает быть единоличным предметом интереса художников, его заслоняют людские массы (*илл. 28*).

Изменяется и среда, в которой развертываются сцены священных событий и выступают фигуры святых. Узкая полоска земли, условный «позем», лишенный признаков жизни, немногие символы пейзажа или зданий постепенно уступают место повышенному интересу к реальной обстановке. В изображении пейзажа сказываются наблюдения живой природы, человек живет и действует внутри или около причудливых зданий, на людных улицах шумных городов.

В среду церковных тем проникают и прямые отклики социальных конфликтов. Художники, изобразившие на западной стене церкви Спаса-Нередицы под Новгородом грозную картину Страшного суда, поместили в адский пламень героя литературного рассказа — богача Лазаря, умоляющего о капле воды, и насмешливо отвергающего его мольбу Сатану. Те же новгородские мастера полутора столетиями позже изобразили в росписи Волотовской церкви (1363) легенду о Христе-нищем, которого прогнал богатый игумен монастыря, пировавший со знатными гостями. Еще дальше идут художники XVII столетия, мирские посадские люди, работающие целыми артелями. В их росписи, наряду с занимательными, порой легкомысленными сюжетами из библии, проникают элементы прямой сатиры на феодалов или духовенство.

Мы привели здесь лишь немногие примеры, которые можно было бы умножить, но думаем, что и сказанного достаточно, чтобы показать читателю проч-

ную связь церковной монументальной живописи с жизнью и тот живой интерес, который она представляет для нас как памятник высокой художественной культуры и творческой силы русского народа.

Здесь нужно повторить еще раз, что росписи многих древнерусских храмов остаются еще нерасчищенными и поздняя малярная живопись, покрывающая их стены, может скрывать под своим покровом многие еще не известные нам замечательные произведения древнерусских живописцев. Поэтому следует с величайшей осмотрительностью и бережностью относиться к самой поверхности стен древних зданий.

Талант древнерусских художников проявился и в другой сфере изобразительного искусства, так называемой станковой живописи, в украшавших храмы, а позднее вошедших и в обиход каждой семьи иконах. Обычно с этим словом связывается представление о писавшихся во множестве далекими от искусства «богомазами» недавнего прошлого «образах» либо о старых, покрытых грязью и копотью досках, на которых даже трудно различить, что же было на них изображено. Но если пройти по залам Государственной Третьяковской галлереи, Русского музея в Ленинграде или крупных областных музеев, где выставлены древние иконы, прошедшие через руки реставраторов, то даже неискушенный в искусстве человек будет изумлен и глубоко взволнован разнообразием художественных манер, богатством пылающих или мягко притушенных красок, утонченным мастерством композиции икон и поймет, какое великое искусство и вдохновение вложено в них древними художниками (*см. цветн. вклейки*).

Предназначавшаяся прежде всего для помещения в храме, икона первоначально обладала той же монументальностью, что и роспись храмовых стен. При больших размерах икона писалась с тем же расчетом на ее видимость издали. Русские художники здесь так же совершенствовали свое мастерство, стремясь к четкому и законченному построению композиции и силуэта фигур, подбирая изысканные и немногосложные цвета, вырабатывая определенные условные

формы жеста или положения фигуры, передающие ее смысл или эмоции *(цветн. вклейка. Икона «Положение во гроб»).*

Как в монументальной живописи, так и в иконописи находит свой отклик поступь истории, смена идейно-политических и художественных взглядов, представлений народа о красоте, об идеале человека. Наши ученые воссоздают подлинную картину богатства художественных направлений, определенных особенностями исторического развития того или иного края Руси — новгородской, псковской, тверской, московской и других местных школ, говорящих о живой связи искусства иконописцев с действительностью, с конкретными условиями жизни и быта народа.

На рубеже XIV—XV веков, в эпоху великих древнерусских художников Феофана Грека и Андрея Рублева, складывается характерное только для древнерусских храмов расчленение их интерьера иконостасом — составленной из ярусов больших икон высокой стеной, отделяющей алтарь с его культовыми «таинствами» от молящихся. В центре главного яруса помещалась икона Христа, а по сторонам располагались изображения богоматери, Иоанна Крестителя и апостолов, склоненных к Христу в позе моления за род человеческий. В иконостас включались иконы, представляющие главные праздники православной церкви, пророков и важнейших святых. Архитектурная расчлененность иконостаса с его главной идеей предстояния и поклонения божеству очень ясно передавала мысль о земной и небесной иерархии и соподчиненности мира богу, мысль очень важную в пору борьбы за централизацию власти и собирание русской земли. Молящиеся как бы уравнивались между собой и объединялись перед лицом верховной силы.

Древнейшие иконостасы представляли выдающиеся по своему художественному совершенству живописные ансамбли, не уступавшие по красоте и силе воздействия фресковым росписям. Большие иконы иконостаса, открывавшиеся входившему в храм с далекой точки зрения, характеризовались предельно четким и

ритмичным построением силуэта фигур, изысканным лаконизмом цветовых пятен, звучавших в согласованной гамме.

Сохранившиеся во многих древних храмах иконостасы принадлежат главным образом позднейшему времени. В них отражены глубокие изменения религиозной идеологии и вкусов русских людей. С XVI века с ростом фетишизма богатства и роскоши интерес к живописи сменяется стремлением к драгоценному убору иконы, заковываемой в золоченые серебряные «оклады». Иконостасы превращаются в пышно украшенные сочной золоченой резьбой архитектурные сооружения, поражающие нас ювелирным мастерством резчиков, богатством их декоративной фантазии. Эти иконостасы поздней поры драгоценны для нас как выдающиеся памятники русского декоративного искусства (*илл. 29*).

К искусству резчиков, изготовлявших величавые обрамления иконостасов, различные сени и балдахины над престолом алтаря и местами почетных лиц (*илл. 30*), отдельные культовые предметы (*илл. 31*), в уборе храма присоединялось искусство гончаров, металлистов, ювелиров. Полы, или «дно храма», как говорили в древней Руси, привлекали особое внимание строителей. В древнейшую пору XI—XIII веков, как показали исследования советских археологов, они были мозаичными или инкрустированными разноцветным благородным камнем, их устилали сверкающими цветными поливными керамическими плитками, отражавшими сияние свечей и лучей солнца; их делали, наконец, из толстых медных плит, запаянных оловом и казавшихся простым людям «золотыми». Золоченой медью оковывались отдельные архитектурные детали. «Золото», пленявшее глаз художников своим мерцающим свечением, участвовало в украшении «золотым письмом» торжественных медных врат наиболее богатых храмов (*илл. 32*). Ювелиры и литейщики исполняли вызолоченные храмовые люстры-хоросы и паникадила, украшенные причудливыми орнаментами и фигурами сказочных животных. В дошедшей до нас отделке храмов XVII века нас пле-

няет любовь русских мастеров к украшению даже мельчайших деталей: на церковных дверях, где замочная личина обрамлялась прорезной или литой из металла орнаментальной композицией, даже шляпки гвоздей имели узорчатую обработку. Мастера, видимо, были уверены, что пытливый и чуткий к красоте глаз древнерусского человека, охватив убранство храма в целом, остановится и на его драгоценных мелочах и оценит добротность работы посадских умельцев.

Таким образом, каждый древнерусский храм, если бы до нас дошло в неприкосновенном виде все его убранство, представлял своеобразный художественный музей, где «экспонировали» свое искусство народные мастера всех его отраслей — зодчие и живописцы, скульпторы-резчики и металлисты, швеи и ювелиры. От всего этого дошли лишь остатки. Тем драгоценнее они для нас и тем ревнивее и строже мы должны беречь и охранять их.

* * *

Мы сосредоточивали внимание читателя на наиболее многочисленных и менее всего понятных современному человеку памятниках древнерусского культового зодчества и связанных с ними произведениях живописи и прикладного искусства. Но круг этих памятников, конечно, значительно шире. Нашу беседу можно было бы продлить, рассказав о других памятниках, например гражданской архитектуре, крепостных сооружениях и пр. Можно было бы рассказать подробнее и о большом количестве произведений древнерусской архитектуры и живописи. Мы совершенно не говорили о памятниках искусства XVIII—XIX веков, представляющих особую интереснейшую тему. И здесь, при преобладании светской, гражданской темы, русские зодчие порой создавали подлинные шедевры и в области церковного зодчества. Но это был все же уже не главный путь искусства.

Мне думается, что и немногого сказанного достаточно, чтобы читатель почувствовал неувядаемую красоту созданного русским народом в далеком про-

шлом искусства, понял огромную научно-познавательную ценность его памятников, понял, почему Советское государство объявило их «неприкосновенным всенародным достоянием» и организовало их охрану.

Однако, повторю еще раз, успешное осуществление этого дела не может быть обеспечено только государственными органами, они должны получить широкую общественную помощь; о сохранности памятников нашей многовековой культуры должен все больше попекаться и сам народ. Именно теперь, когда наша Родина вступает в эру коммунизма, когда ведется борьба с темными пережитками прошлого, когда необычайно возрастают культурные запросы советского человека и создаются условия для их широчайшего удовлетворения, именно теперь по-настоящему можно осуществить поставленную еще в 1918 году В. И. Лениным задачу — сделать памятники нашей культуры подлинным достоянием народа, осуществить «охранение, изучение и возможно полное ознакомление широких масс населения с сокровищами искусства и старины, находящимися в России» [1].

Памятники древнего искусства великого русского народа должны быть широко использованы в развитии культуры советского человека, его знаний о прошлом Родины, его художественного вкуса, его высокого патриотического сознания. В связи с этим и стоит вопрос о решительном улучшении их охраны путем участия в этом деле самого народа.

Я решил написать эту книжку потому, что долгое время отсутствовала широкая разъяснительная работа о значении памятников культуры. Интерес и любовь к ним не прививала школа, почти перестала выходить необходимая массовая литература о памятниках, о них молчала лекционная пропаганда, радио и т. п. Все это определило порой равнодушное, а иногда и враждебное отношение к ним, приведшее к ряду непоправимых потрав в культурном наследии русского народа. Подобное отношение к памятникам нашей культуры должно быть решительно изменено.

---

[1] «Известия ВЦИК», 1918, № 200.

Поэтому первой и важнейшей задачей является всемерное усиление распространения в народе научных знаний о памятниках. В это благородное дело должны включаться музеи, краеведческие общества, библиотеки, школы и дома культуры, клубы и избы-читальни, в них должны принять горячее участие пионеры и комсомольцы, широкие круги сельской и городской интеллигенции. «Всю старину,— говорил В. И. Ленин,— мы должны тщательно охранять не только как памятники искусства,— это само собой,— но и как памятники быта и жизни древних времен. Сюда должны приходить экскурсии, здесь должны быть развернуты музеи, здесь должны даваться подробные исторические объяснения посетителям...» [1].

Вместе с этой большой и длительной работой необходимо сейчас же резко повысить внимание советских людей к физической охране самих памятников. Их много, они рассеяны порой в далеких уголках страны. Ясно, что нет возможности обеспечить их «сторожевой охраной». Однако часто такие памятники на глазах советских людей разрушаются, растаскиваются на материал, лишаются кровель и т. п. Необходимо, чтобы сам народ окружил их зоркой охраной — она сильнее и действеннее любых сторожей. Нужно вести борьбу с разрушителями памятников так же, как народ взял в свои руки борьбу с нарушителями общественного порядка — бандитами и хулиганами.

Многие памятники архитектуры, находясь под охраной, передаются государством для использования на арендных началах различным организациям для хозяйственных или культурных надобностей. В них устраиваются архивы, библиотеки, склады и т. п. Это разумное мероприятие во многих случаях дает положительный результат: древние здания используются бережно, не терпя никакого ущерба. Однако нельзя не сказать, что еще очень часты случаи, когда при переустройстве и приспособлении древнего здания к

[1] В. Бонч-Бруевич, Ленин и культура, «Литературная газета», 21. I. 1940, № 4.

новым нуждам и функциям арендаторы довольно бесцеремонно, а по существу варварски относятся к его сохранности — проламывают на месте древних богато украшенных входов или окон новые проемы, сносят храмовые главы, устраивают внутри новые перекрытия, разрушая стены балочными гнездами, ведут электропроводку, забивая ее крепления в украшенные древней росписью стены, и т. д. и т. п. Часто такое древнее здание используется «на износ», без починки кровель и сводов, без элементарного текущего ремонта. Не мудрено, что в результате подобного отношения таких «арендаторов» был разрушен или непоправимо искалечен ряд ценных памятников. Подобные близорукие «хозяева» часто по неведению являются преступными разрушителями наших культурных сокровищ. Следует напомнить, как относился к подобным памятникам В. И. Ленин. Он «придавал чрезвычайное значение делу охраны исторических сооружений. Он всегда запрашивал, можно ли расширить то или другое окно в старом здании или пробить дверь где-нибудь, не давая никаких распоряжений до положительного ответа... Гуляя как-то по Кремлю... он заметил в одной из церквей разбитое окно. Его разбили игравшие там дети. Владимир Ильич тотчас же сделал выговор заведующему музейным отделом, сказав, что дело охраны памятников в Кремле стоит не на должной высоте, что он требует большей к ним внимательности и что необходимо привлечь к строгой ответственности всех нас» [1]. Советские люди обязаны следовать этому высокому примеру и упорно всеми средствами вести борьбу с нарушителями целости, а тем более с разрушителями памятников культуры, предавая подобные факты суровому осуждению в печати, добиваясь привлечения виновных к ответственности, так как это уже не только проявление бескультурья, но и государственное преступление. Вспомним, что памятники культуры объявлены советским законом «неприкосновенным всенародным достоянием».

---

[1] И. Э. Грабарь, Моя жизнь, М.—Л., 1937, стр. 274.

Особое внимание советских людей должно быть привлечено к судьбе памятников в быстро растущих, застраивающихся и перестраивающихся древнерусских городах. Подобная реконструкция старых городов, обильных древними зданиями, должна осуществляться с величайшей бережностью, продуманно включать древние здания в новую застройку, обеспечивая не только их сохранность, но и стремясь не нарушить их роли в старом ансамбле, сохраняя их наилучшую видимость, вводя в среду городской застройки в соответственно укрепленном и консервированном виде даже руины городских крепостных стен и т. д. Подобное отношение к памятникам национальной древности может быть наиболее полно осуществлено в наших социалистических условиях, в условиях социалистического города, являющегося воплощением всесторонней научной продуманности застройки, высокой социалистической культуры. В нашей градостроительной практике еще часты случаи невнимательного, а порой и враждебного отношения к памятникам древнего зодчества, случаи далеко не продиктованного необходимостью сноса их или такой организации застройки, когда древнее здание оказывается наглухо закрытым новыми и даже в их внутренних дворах и т. п., когда древний облик города совершенно искажается. Древние архитектурные памятники представляются авторам подобных проектов чем-то вроде темных пятен в облике нового города, тогда как в действительности они являются его украшением и гордостью. Вспомним, что в Риме в его новой застройке сохранены даже фрагменты и руины древних зданий, составляющих всемирную славу «вечного города». Ложное представление, что древние руины зданий «обезображивают» город, якобы нарушают его благоустройство и красоту, порой порождает у наших строителей стремление «восстановить» их в «первоначальном» виде, создать никому не нужные и дорогостоящие подделки под древнюю архитектуру. Нельзя забывать, что это исторические памятники, всякая фальсификация которых лишает их научного и художественного зна-

чения. Достаточно вспомнить, что в центре столиц Украины Киева стоят доныне руины древнейшег русского крепостного сооружения Золотых воро XI века и никому не приходит в голову снести ил «достроить» их. Необходимо, следовательно, хозяева наших древнерусских городов, советским людям, решительно включиться в обсуждение и критику планс их застройки, бороться против неправильных тенденций, за наилучшее сочетание старого и нового в развитии социалистического города.

Включение советской общественности в охрану памятников культуры сыграет важную роль и в их учете и изучении. При огромности нашей страны далеко еще не все памятники учтены и включены в списки органов охраны. В их выявлении могут оказать неоценимую помощь краеведы, туристы, жители удаленных от научных центров мест. Даже в центральных районах страны, как я говорил, до сих пор ученые находят дотоле неизвестные древние здания выдающегося научного значения. В ряде городов за последние годы обнаружены особенно ценные для науки новые памятники жилой архитектуры XVII века. А сколько подобных памятников может быть выявлено и спасено на огромных просторах России, как неизмеримо улучшится их охрана, если к ним проявят любовный и живой интерес рабочие и колхозники, интеллигенция, сотни и тысячи советских патриотов!

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Цветные иллюстрации

Иллюстрации в конце книги

22. Церковь в селе Прусы Московской области. *Серед.*
XVI в.

23. Софийский собор в Киеве. Хоры. *1017—1037*

24. Церковь Спаса-Нередицы под Новгородом. *1198*

25. Церковь Спаса-Нередицы, под Новгородом. Роспись алта
1199

26. Ф е о ф а н Г р е к. Мельхиседек. Фреска церкви Спаса
Ильине улице в Новгороде. *1378*

27. Д и о н и с и й. Фреска собора Ферапонтова монасты
1500—1502

28. Фреска церкви Ильи Пророка в Ярославле. *1681*

29. Часть резного иконостаса из церкви Никола Большой кр
в Москве. *Конец XVII в.*

30. Отправление в поход. Рельеф царского места Ивана Гр
ного в Успенском соборе Московского Кремля. *1551*

31. Резной крест из церкви Флора и Лавра в Новгороде. *13*

32. Врата Рождественского собора в Суздале. Деталь. *1230—12*

ИЛЛЮСТРАЦИИ



1. Церковь в селе Верхняя Уфтюга Архангельской области. *XVIII в.*



2. Церковь Богоявления в Пскове. *1496*



3. Софийский собор в Новгороде. *1045—1050*



4. Изборск. Крепостные башни. *XIV—XV вв.*



5. Федор Конь. Смоленская крепость. *1595—1602*



6. Церковь в селе Городне Калининской области. *XV в.*



7. Церковь Николы в Хамовниках в Москве. *XVII в.*



8. Барма-Постник. Собор Василия Блаженного в Москве. *1555—1560*



9. Церковь Вознесения в селе Коломенском. *1532*



10. Иосифов-Волоколамский монастырь. *1676—1688*



11. Троице-Сергиева лавра. *XV—XVIII вв.*



12. Церковь Троицы в Останкине под Москвой. *1678—1692*



13. Спасо-Евфимиевский монастырь в Суздале. *XVI—XVII вв.*



14. Ворота Горицкого монастыря в Переславле-Залесском. *XVII в.*



15. Осип Старцев. Крутицкий терем в Москве. *1694*



16. Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском.
Середина XII в.



17. Дмитриевский собор во Владимире. *1194—1197*



18. Церковь Параскевы Пятницы в Чернигове.
Конец XII— начало XIII в. Реконструкция



19. Колокольня и надвратная церковь Троицкого монастыря в Муроме. *1648*



20. Церковь Покрова в Филях в Москве. *1693—1694*



21. Богоявленская церковь в Суздале. *XVIII в.*



22. Церковь в селе Прусы Московской области. *Середина XVI в.*



23. Софийский собор в Киеве. Хоры. *1017—1037*



24. Церковь Спаса-Нередицы под Новгородом. *1198*



25. Церковь Спаса-Нередицы под Новгородом. Роспись алтаря. 1199.



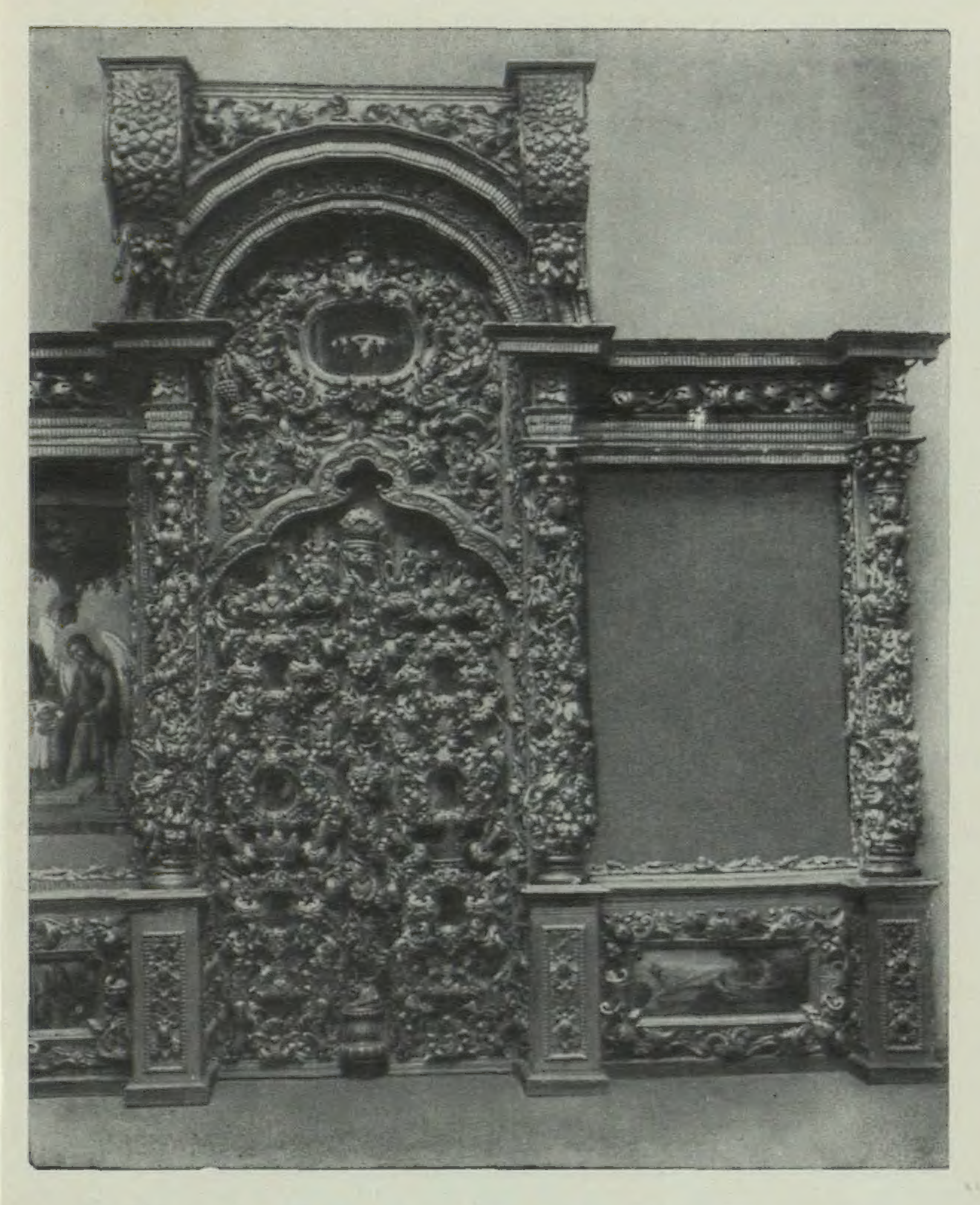
26. Феофан Грек. Мельхиседек. Фреска церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде. *1378*



27. Д и о н и с и й. Фреска собора Ферапонтова монастыря.
1500—1502



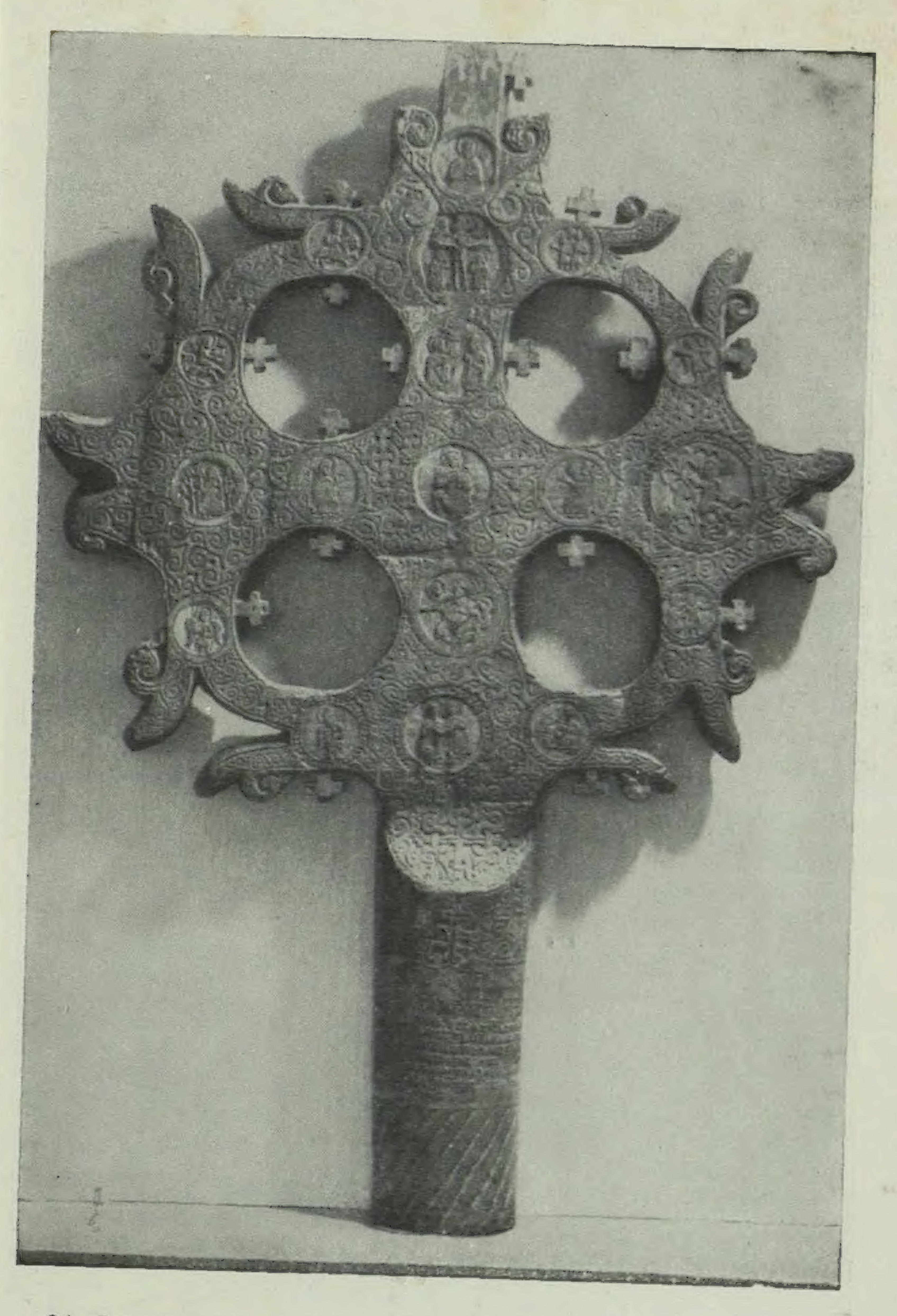
28. Фреска церкви Ильи Пророка в Ярославле. *1681*



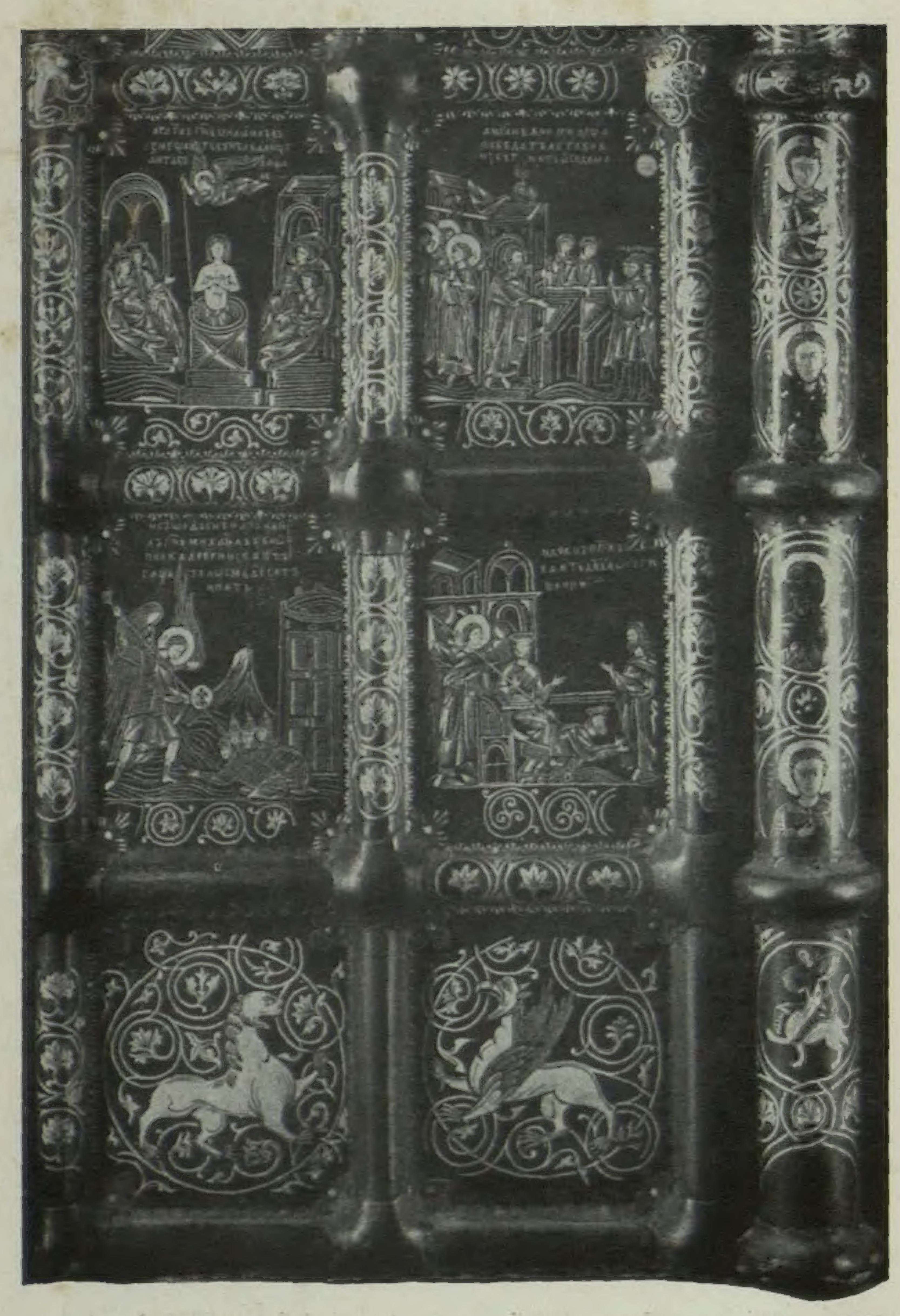
29. Часть резного иконостаса из церкви Никола Большой крест в Москве. *Конец XVII в.*



30. Отправление в поход. Рельеф царского места Ивана Грозного в Успенском соборе Московского Кремля. *1551*



31. Резной крест из церкви Флора и Лавра в Новгороде. *1359*



32. Врата Рождественского собора в Суздале. Деталь. 1230—1233